

***LE DÉSASTRE DE LISBONNE*, DE JEAN-NICOLAS BOUILLY: COUP DE THÉÂTRE ET PATHÉTIQUE**

ANA FERNANDES
Universidade de Aveiro
FCT

RESUMO

O Terramoto de Lisboa de 1755 serve de pano de fundo a *Le désastre de Lisbonne* de Jean-François Bouilly. Começando pelo estudo do paratexto, segue-se a análise estrutural da peça que nos permite distinguir os momentos de tensão do drama e fazer uma abordagem do tempo, do espaço e das personagens tanto nas suas relações enquanto actantes como ao nível da sua psicologia. O trio amoroso que compõe a trama apercebe-se no momento mais trágico da peça de que a rivalidade se tem de transformar em solidariedade para que possam sobreviver, consciencialização que o patético intensifica.

ABSTRACT

The Lisbon earthquake of 1755 appears in *Le désastre de Lisbonne* de Jean-François Bouilly as its scene. Beginning by the study of the paratext, we make afterwards a structural analysis of this play which allows us to distinguish the stress moments of this drama; we make also an approach of the time, the space and the characters according to their relationships as acting forces and their psychology. The love trio becomes aware at the most tragic moment of the play that its rivalry must turn into solidarity so that all three can survive, conscientiousness intensified by the pathetic.

S'annonçant comme un drame, genre introduit et théorisé par Denis Diderot, *Le désastre de Lisbonne* se nourrit d'éléments pathétiques qui se concentrent à l'acte III de cette pièce et qui semblent introduire un certain caractère tragique dans le au drame.

Une analyse structurale de la pièce nous permettra d'envisager l'évolution des personnages et l'intérêt porté au temps et à l'espace afin de révéler des séquences qui coïncident avec la division en actes et qui sont ponctuées par des moments de tension. La topique du tremblement de terre de Lisbonne

nous montre que cet événement, qui ne sert que de toile de fond à une intrigue romanesque, met en évidence le pathétique et bouleverse la situation initiale ainsi que le comportement des personnages.

1. Aux alentours du texte

Extérieur au texte mais le conditionnant, le paratexte est dès la première approche de l'œuvre composé du texte et de l'indication du genre auquel il appartient.

Instaurant chez le lecteur ou le spectateur une attente, le titre a une triple fonction: il permet d'identifier l'œuvre, d'informer sur son contenu, enfin d'attirer l'attention.

Dans le cas que nous étudions, le titre renvoie à un événement situé dans un lieu: «Le désastre de Lisbonne». Même si ce nom «désastre» peut avoir différents sens¹, pour un lecteur du XVIII^{ème} siècle, il s'associe presque immédiatement au si connu *Poème sur le désastre de Lisbonne*, de Voltaire, ce qui nous permet d'identifier à quel incident se rapporte ce texte: le tremblement de terre de Lisbonne de 1755. Ce titre fait preuve d'objectivité dans la mesure où l'événement mentionné est historiquement connu et fut culturellement exploité.

Faisant jouer ce que Gérard Genette appelle l'*hypertextualité*², le titre ne suffit pas pour identifier un ouvrage. Il nécessite qu'on lui accole le nom de l'auteur, ce qui dans *Le désastre de Lisbonne* est inexistant au départ, seule la fiche de la bibliothèque nous le fournit.

Apparaissant sous la désignation d'auteur dramatique français, Jean-Nicolas Bouilly fut reçu comme avocat au parlement de Paris où il se lia avec Mirabeau et Barnave, et, en 1791, il remplit à Tours les fonctions d'administrateur du département d'Indre-et-Loire, de juge au tribunal civil et d'accusateur public. Dès 1799, il se consacra exclusivement au théâtre, écrivant plusieurs pièces notamment un grand nombre d'opéras-comiques.

Après cet aparté sur notre auteur, il faut encore faire référence que le titre permet également à l'auteur d'indiquer la teneur de la pièce. Il suggère, comme nous l'avons déclaré, un moment de l'histoire du Portugal et annonce implicitement le caractère tragique de la pièce et

¹ Qu'il soit pris dans le sens de «catastrophe» ou d'«événement funeste», ce mot implique un caractère dysphorique

² «J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai «hypertexte») à un texte antérieur A (que j'appellerai «hypotexte») sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.» (*Palimpsestes*, 11).

un dénouement malheureux, provoquant en quelque sorte la curiosité du lecteur et en appelant à son savoir historique.

Comme longtemps pratiqué, Bouilly fait suivre le titre de sa pièce de l'indication du genre auquel elle appartient. C'est probablement une piste initiale qui entre dans notre relation au texte et nous oriente dans son approche.

En le désignant de «drame héroïque», l'auteur l'intègre, de par le nom, dans «un genre sérieux» fort répandu au XVIII^{ème} siècle et qui réclamait d'une plus grande «vérité».

Mais qu'est-ce que le drame? En tant que forme théâtrale, le drame se définit surtout par opposition à la tragédie: mélange des tons, refus des unités de temps et de lieu, souci de la transposition scénique du texte dramatique.

En admettant le mélange des genres, des tons, le refus des règles des unités, le drame prétend être une image fidèle de la «vie» et du réel historique, ce que la situation de l'intrigue à un moment réel met en évidence.

Mais notre auteur précise encore qu'il s'agit d'un «drame héroïque», ce qui renvoie à l'héroïsme d'un personnage spécifique et qui, dès les premières lignes du texte, nous est présenté comme «ce jeune héros, l'honneur et l'appui de Lisbonne» (p.4) et - dont les faits sont hyperbolisés: «Soumettre à notre pouvoir plusieurs puissances coalisées, délivrer nos ports du joug affreux, [...] doubler notre trésor public par des prises innombrables, étendre notre puissance, fonder la paix sur l'Océan tout entier, voilà, voilà ce qu'a fait Azémor en moins de trois années.» (p.4). Ce qui contredit en quelque sorte l'appartenance d'Azémor à cette catégorie, c'est le fait qu'il est «d'une naissance...obscur» (p.5). On pourrait admettre pour Azémor un des types de héros distingué par Hegel dans son *Esthétique*: le héros dramatique, celui qui concilie «ses passions et la nécessité imposée par le monde extérieur» (*apud* Pavis, 1987: 190), c'est-à-dire il concilie une passion personnelle (pour Thénairé) et une passion nationale (envers sa patrie) avec l'exigence extérieure de défendre le Portugal.

N'étant pas le personnage éponyme de l'œuvre, il est cependant celui qui est assujéti à une caractérisation axiologique superlativisante, tout en défendant les valeurs dominantes de la société. Azémor, de par la caractérisation qu'on en fait, peut être considéré un héros épique si nous prenons en compte ses exploits guerriers dont il ne s'agit pas dans la fable mais qui ponctuent toute la pièce et servent à mettre en valeur ce personnage.

Composé de trois actes de différente étendue, *Le désastre de Lisbonne* a la particularité d'avoir des scènes qui sont de simples

tableaux, composées uniquement d'indications scéniques, «texte de l'auteur» [qui est] «neutralisé dans sa valeur esthétique, étant là de manière purement utilitaire» (Pavis, 1987: 204). Ce type de texte paratextuel doit cependant être lu (et entendu) comme «un texte d'appui pour le texte des dialogues» (Pavis, 1987: 204). Il établit un pont entre le texte sec en attente de la représentation et la scène comme si ce texte attendait à être mis en situation. Dans ce cas s'intègrent les scènes 6 et 7 de l'acte I et les scènes 1, 2, 5 de l'acte III. Parallèlement aux textes théâtraux du XX^{ème} siècle, la pièce de Bouilly fait proliférer ce genre de didascalies³ au point de faire disparaître tout autre texte.

Passons du paratexte à la structure du texte, divisé en actes et en scènes bien qu'avec quelques particularités.

2. La structure du texte

Même avant d'entrer dans le texte proprement dit, nous retrouvons des didascalies qui donnent des précisions. En considérant les différents types de didascalies, nous les désignons d'*initiales* celles qui regroupent la liste initiale des personnages de la pièce, apportant des précisions sur les rapports de parenté («Thénaïre, fille unique d'Alphonse, amante d'Azémor») ou de hiérarchie existant entre eux («Dom Alphonse, Gouverneur de Lisbonne»), et même des indications concernant leur âge ou leur métier («Orsano, père d'Azémor, vieux soldat de 72 ans, agriculteur sur les bords du Tage»).

Contribuant à établir la fiction, ces didascalies initiales apportent aussi des informations sur les lieux et le moment où l'action se situe. Assez développées, elles induisent un traitement de l'espace et du temps qui est déterminant pour la mise en situation de l'énonciation théâtrale et dont la mise en scène devra tenir compte d'une manière ou d'une autre: «La scène se passe à Lisbonne et dans les environs, le jour du grand tremblement de terre arrivé en 1755». Au début de l'acte I, ces didascalies sont d'une précision spatiale minutieuse décrivant toute la disposition de la scène: «Le théâtre représente une des principales places de Lisbonne donnant sur le port. Sur le côté du théâtre, à la gauche du spectateur et le palais de dom Alphonse, ... Sur le côté droit et vis-à-vis est un portique d'entrée de ville, plus loin est un observatoire; le fond du théâtre représente la mer dont le coup-d'œil se perd dans le lointain.» (p.3). En tant qu'élément paratextuel, il n'est pas le seul dans le texte.

³ On tend actuellement à désigner de didascalies et à les classer en différents types tous ces fragments textuels qui ne sont pas intégrés au texte lui-même et qui concernent désormais la partie du texte qui n'est pas destinée à être dite par les acteurs.

Les grandes unités dramatiques des pièces sont l'acte, le tableau et la scène.

D'après Patrice Pavis (1987: 25), l'acte est la «division externe de la pièce en parties d'importance sensiblement égale en fonction du temps et du déroulement de l'action».

Si nous admettons avec Aristote (1980: 63) que le drame doit présenter une seule action décomposable en parties organiquement liées les unes aux autres, nous constatons que *Le désastre de Lisbonne*, composé de trois actes, fait correspondre à chacun un moment-clé: l'acte I est celui de la réception du héros Azémor et de la relation amoureuse acceptée du couple Azémor-Thénaire; dans l'acte II, la réception d'Azémor se répète mais plutôt comme fils tant attendu de même que la relation amoureuse Laurette-Urbain est acceptée et reconnue; l'acte III vient remettre en ordre le chaos du tremblement de terre et des relations humaines puisque les deux rivaux se réconcilient.

L'acte I est composé de 10 scènes, l'acte II, de 10 et l'acte III, de

Nous remarquons donc qu'il y a une grande régularité dans cette répartition. Cependant, comme nous l'avons préalablement remarqué, quelques-unes ne constituent que des indications scéniques et sont en général des scènes collectives sans aucune intervention verbale d'un personnage: «Ils remplissent le théâtre et forment différents groupes; les uns tressent des guirlandes de fleurs et de branches de palmiers, les autres en ornent le portique, et tous expriment par leur jeu pantomime l'allégresse et le bonheur. Ballet très court.» Michel Pruner (2005: 15) les désigne de *didascalies fonctionnelles* puisqu'elles sont des indications sur l'environnement scénique (organisation de l'espace sur scène, disposition des personnages, jeux de ceux-ci). Elles «mettent en jeu de nombreux systèmes extra-verbaux» (Pruner, 2005: 16) qui impliquent des déplacements des personnages, des mimiques, des gestes et qui culminent dans ces scènes muettes.

Aperçu dans son extériorité, le texte théâtral raconte une histoire, tout en montrant une action. La relation entre ces deux éléments (la fable et la représentation) a des implications au niveau de l'organisation du texte dramatique.

Cette fable, divisée en trois grands moments (que les actes révèlent), n'est pas dépourvue de moments forts et faibles et de quelque tension.

L'acte I est celui de la réception du héros Azémor et des révélations amoureuses. C'est l'acte de l'euphorie et de l'harmonie même si dans les scènes 1 et 4 le lecteur craint une certaine déstabilisation menacée par la volonté que dom Alvare a d'épouser

Thénaïre et par la possibilité (aussitôt dissipée) que la relation entre Thénaïre et Azémor ne soit pas consentie par dom Alphonse.

L'acte II est celui de la réception d'Azémor dans son village natal et des offes que le peuple lui fait. Cet acte se termine par les références dans des didascalies au tremblement de terre. Mais c'est l'acte aussi de la révélation d'un autre couple amoureux: celui de Laurette et d'Urbain. Comme dans l'acte I, il y a des moments de tension à la scène 4 où dom Alvare révèle à Azémor qu'il est son rival et à la scène 10 quand le tremblement de terre se produit et met en péril les vies de Thénaïre et d'Orsano, père d'Azémor.

L'acte III réalise le dénouement de la pièce. C'est celui du salut des décombres. C'est dans l'adversité que dom Alvare «étouffe» son caractère de rival et devient le «héros» de cet acte, même si dans la scène 8 la jalousie d'Azémor le trompe: il croit que dom Alvare poursuit Thénaïre quand il ne veut que la sauver.

Face à la catastrophe naturelle contre laquelle personne ne peut rien, on pourrait s'attendre à un dénouement tragique, funeste mais l'auteur a su l'amenuiser afin d'éviter la mort de ses personnages et de maintenir sa pièce dans le registre dramatique et pathétique, même si, face au tremblement de terre, nous avons l'impression de toucher le tragique.

3. L'action et les forces agissantes

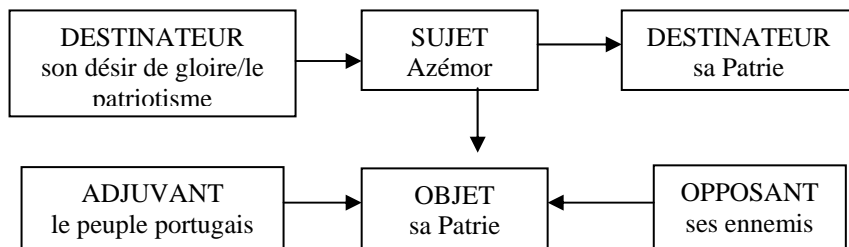
L'action se résume à tout un processus de transformations concernant les personnages mais aussi l'agencement logique des différentes séquences entre une situation initiale et une situation finale.

Les recherches sémiotiques (Greimas, Propp) se sont imposées pour nous éclaircir sur la dynamique des situations et des personnages, sur l'apparition et la résolution des conflits.

Bien que très utile, le modèle actantiel dans toutes ses variantes (Polti, Propp, Souriau, Greimas, Anne Ubersfeld) est trop général et universel, sans être définitif: «chacune des six cases est susceptible de se ramifier en un nouveau schéma actantiel.» (Pavis, 1987: 24).

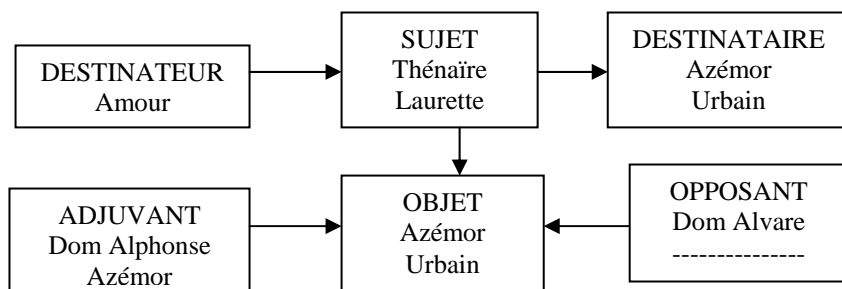
Le modèle actantiel met en jeu des forces agissantes (les actants) qui dépassent la notion de personnages car dans la catégorie des actants peuvent entrer également des abstractions comme la mort, la passion, la cité.

Si nous nous centrons sur le héros du drame Azémor et ce qui le rend digne d'hommage, nous pourrions proposer le modèle actantiel suivant:



Disons que ce schéma correspond à une première action extérieure au déroulement sur scène et qui motive l'entrée en scène du personnage Azémor.

Cependant, si nous tenons compte des deux couples d'amoureux dont nous prenons connaissance (Azémor/Thénaïre et Urbain/Laurette), nous pourrions proposer un modèle actantiel distinct:



Et quelle place donner au tremblement de terre de Lisbonne? Comme un péril éminent, cet événement pourrait être l'opposant de l'accomplissement de l'hommage, de la bonne réception à Azémor et du bonheur des jeunes couples. Pourtant cette hypothèse ne se confirme pas puisqu'aucun des personnages n'est séparé de l'autre par la mort, et le désastre de Lisbonne devient plutôt un adjuvant à une transformation des relations humaines, notamment entre Azémor et dom Alvare – la générosité de celui-ci le transforme, aux yeux d'Azémor, de rival en ami.

L'action avance grâce à tout un ensemble d'éléments et d'événements qui constitue l'intrigue: «L'intrigue s'attache à la construction des événements, à leurs rapports de causalité, là où la fable n'envisageait qu'une succession temporelle de faits.» (Ryngaert, 1991: 56).

Commençant par l'exposition, celle-ci se situe dans notre pièce dans les deux premières scènes où nous prenons connaissance de ce qui justifie la joyeuse réception à Azémor et la relation amoureuse consentie entre celui-ci et Thénaïre. Statique, cette exposition se réduit

à une conversation durant laquelle s'échangent des informations à propos d'événements antérieurs que le lecteur/spectateur ne connaît pas, notamment les faits héroïques d'Azémor qui justifient l'accueil chaleureux qu'on lui fait et l'amour que Thénairé lui porte.

La situation dramatique se fonde sur les relations existant entre les personnages d'une pièce. Elle prend le plus souvent la forme d'un conflit, où les forces antagonistes du drame s'affrontent. Comme un climax de tous les obstacles coexistant à l'action, le nœud de l'action survient inhabituellement presque à la fin de la pièce quand Azémor combat son rival dom Alvare (acte III, scène 8). Ces obstacles (la peur que ressent Thénairé que sont amour envers Azémor ne soit pas accepté, la rivalité entre dom Alvare et Azémor, la peur ressentie par Laurette que son frère n'accepte pas son fiancé, Urbain) sont tous extérieurs car ils proviennent de la volonté de différents personnages qui se heurtent explicitement (ou qui pourraient se heurter).

L'action s'enrichit de péripéties qui produisent un renversement de la situation. Si nous admettons avec Aristote, que «la péripétie est le retournement de l'action en sens contraire» (1980: 60), nous considérons que le tremblement de terre interrompt l'harmonie initiale et fait rebondir l'euphorie en dysphorie. Le «quiproquo», produit par le malentendu qui fait qu'Azémor confond le salut de Thénairé avec sa poursuite par dom Alvare, introduit une autre péripétie, et toutes alimentent la tension dramatique qui tend vers un dénouement.

S'il y a un obstacle (le tremblement de terre) au bonheur «flou» qui subsiste même après le dénouement, la rivalité entre Azémor et dom Alvare s'annule en un coup de théâtre, pour devenir amitié: «je pourrais donc, seigneur, embellir encore mes destinées, en vous appartenant par les droits sacrés de l'amitié.» (p.39).

Survenu dans la dernière scène et dans l'avant-dernière réplique, le dénouement a su maintenir l'intérêt du public et du lecteur en haleine.

En distinguant ces trois moments-clé de l'intrigue, nous avons pu repérer les mécanismes qui font progresser et clore le conflit dramatique.

4. À l'intérieur du texte

Comme pour le récit, le théâtre est constitué par différentes «catégories abstraites difficiles à saisir à la lecture du texte» (Ryngaert, 1991: 67) à savoir l'espace et le temps. Intrinsèquement liées à la représentation, les structures spatio-temporelles rendent le spectacle encore plus vivant en le projetant dans une spatialité déterminée et en le faisant se dérouler à des rythmes variés.

4.1. L'espace théâtral

Reconnaissant une dualité dans l'espace théâtral, constituée par *l'espace scénique* et *l'espace dramatique*, beaucoup d'éléments nous montrent que notre texte pourrait avoir été joué sans savoir s'il l'a été vraiment.

Ce qui nous intéresse c'est l'espace dans le texte théâtral qu'il apparaisse dans les didascalies ou dans le discours des personnages.

Les didascalies spatiales indiquent les lieux que l'auteur prévoit pour le déroulement de la fable. Précis et détaillés, ils ponctuent les différents moments de l'intrigue et rompent avec l'unité de lieu, caractéristique du théâtre classique.

Dans le *Désastre de Lisbonne*, à chaque acte nous pouvons lire une longue didascalie qui précise les différents espaces représentés sur scène: «Le théâtre représente une des principales places de Lisbonne, donnant sur le port. Sur le côté du théâtre, à la gauche du spectateur est le palais de dom Alphonse, attenant à une terrasse qui domine sur la mer. Sur le côté droit et vis-à-vis est un portique d'entrée de ville, plus loin est un observatoire; le fond du théâtre représente la mer dont le coup d'œil se perd dans le lointain.» (p.3).

Cette description est faite d'un plan plus proche à un plan plus éloigné. Elle aide le lecteur à construire l'espace de son imaginaire, mais elle aide aussi le scénographe à peindre le décor: «Cette colline est couronnée d'oliviers, d'orangers et de citronniers chargés de fleurs et de fruits.» (p.15).

Situé dans l'espace de la représentation et le construisant, l'espace scénique concerne le type de relation qui s'impose entre les spectateurs et les acteurs et, d'autre part, l'agencement de l'aire de jeu: «Un détachement de gardes forme la marche qui passe à l'avant-scène, devant la maison d'Orsano, et se termine au milieu du théâtre au bas de la colline, où tous les cerceaux se réunissent pour ne faire qu'un seul dôme.» (p.28).

L'espace est une donnée immédiate du texte de théâtre. À l'espace scénique vient s'ajouter l'espace dramatique «visible et qui se concrétise dans la mise en scène» (Pavis, 1987: 146-147).

Ne pouvant pas se réduire à l'espace réel dans lequel les personnages évoluent, il se double d'un ailleurs auquel on fait référence: c'est le cas des références au tremblement de terre arrivé à Lisbonne et qui est perçu de loin. On pourrait parler d'un espace virtuel qui vient «compléter» l'espace actuel d'une spatialité concrète: «...des sons lugubres se font entendre [...]; mais croyant que ce n'est qu'un orage passager, on continue la danse qui est bientôt interrompue par des éclairs et des coups de tonnerre épouvantables.» (p.29). Ces perceptions vagues du lieu dont sortent tous ces bruits, sont précisées à la scène suivante lorsque l'écuyer déclare: «Ah! Seigneur, c'en est fait de Lisbonne.» (p.29).

L'espace actuel peut renvoyer également à un ailleurs. C'est le cas du village où se situe l'acte II et qui concerne le passé d'Azémor, son enfance, mais aussi celle de Thénaière.

Le repérage des lieux actuels ou virtuels permet l'élaboration de l'espace dramatique d'une pièce et s'opère à la fois par la lecture attentive des didascalies et par l'analyse du discours des personnages.

Bien que la pièce commence à l'intérieur du palais de dom Alphonse, la scène est tournée vers l'extérieur puisque Thénaière «s'avance sur la terrasse» (p.3). Ce mouvement nous révèle toute l'anxiété de cette jeune femme qui attend son fiancé. Les scènes 2 et 3 de l'acte I se passent à l'intérieur du palais, ce qui peut accentuer la tension qui naît chez dom Alvare lorsqu'il sent en péril son amour pour Thénaière. D'autre part, l'impatience de Thénaière est corporifiée par les va-et-vient entre l'espace fermé du palais et l'espace ouvert de la terrasse: «Pendant qu'on danse, Thénaière réapparaît sur la terrasse du palais (...). Elle rentre ensuite dans le palais, et revient un instant après accompagnée de ses femmes...» (p.11).

L'acte II se déroule entièrement à l'extérieur: «Orsano, Laurette, ils sortent de chez eux» (p.15) ainsi que l'acte III où les décombres, qui mettent en péril la vie des personnages, donnent un caractère tragique à cet acte. L'extérieur, qui pourrait être en relation étroite avec la mort, est en même temps, et paradoxalement, espace de survie, de reconstruction de relations entre les personnages et d'auto-connaissance.

Il faut noter encore que les didascalies spatiales de l'acte III mettent en relief une verticalité assez métaphorique: «...formant une montagne qui s'élève jusqu'au septième plan, d'environ dix pieds de haut. [...] par un torrent qui tombe du sommet entre deux rochers... [...] Au bas de ces décombres est une excavation profonde dans laquelle roulent avec fracas plusieurs blocs de rochers.» (p.31). Ce mouvement de haut en bas égalise les personnages et annule la différence de camps, de même qu'il est synonyme de survie: «Tâchons de gagner cette plage échappée au désastre.» (p.33).

Sans être un, l'espace textuel s'unifie dans le chaos du tremblement de terre.

4.2. Le temps théâtral

L'aspect temporel du théâtre s'inscrit dans la même dualité que l'espace. Le spectacle théâtral fait coexister deux temporalités différentes qui se superposent sans jamais se confondre: le temps de la représentation et le temps de la fiction.

Le temps dramatique qui est la durée des événements représentés recouvre à la fois une épaisseur temporelle et une chronologie. Le

temps représenté s'écoule sur un certain rythme d'où le fait que la mise en scène fait varier le rythme envisagé par l'auteur.

Dans *le Désastre de Lisbonne*, si on comptabilise bien les deux temps (le temps de la fiction et celui envisageable de la représentation), ils ne peuvent pas coïncider dans la mesure où le premier nécessite de plusieurs heures tandis que le second pourra se dérouler en deux seulement. Cependant, l'unité de temps – même si elle n'est plus une exigence du théâtre du XVIII^{ème} siècle – y est repérable.

Un artifice qui dans notre cas permet de rapprocher le temps de la fiction et celui de la représentation est l'utilisation des entractes. Ne montrant pas tout, mais le suggérant dans les didascalies qui annoncent les bruits du tremblement de terre, l'auteur peut inscrire plus facilement son action dans une durée n'excédant pas 24 heures. Comme le dit Marmontel dans ses *Éléments de littérature* (1763), «L'entracte n'est un repos que pour les spectateurs, et n'en est pas un pour l'action. Les personnages sont censés agir dans l'intervalle d'un acte à l'autre.»

Le temps dramatique a besoin d'être dit pour exister. Les didascalies fournissent normalement de nombreux indices de temporalité. Dès le début en surgit une qui situe l'action à un moment précis de l'histoire: «La scène se passe à Lisbonne et dans les environs, le jour du grand tremblement de terre arrivé en 1755». La date précise (le 1^{er} novembre 1755) n'est pas donnée probablement parce que l'événement était à l'époque si connu qu'il n'avait pas besoin d'être daté.

Mais c'est le dialogue qui fournit le plus grand nombre d'indices temporels. Les personnages donnent des informations sur la chronologie des événements: «D'après l'avis qui m'a été dépêché **cette nuit**, je suis certain que **ce jour** ne se passera pas sans qu'Azémor vienne mouiller sous nos murs.» (p.4) – l'apparition d'Azémor devient émergente puisqu'il est le héros tant attendu depuis quelques années («...voilà ce qu'a fait Azémor en moins de trois années», p.4).

C'est aussi une donnée temporelle qui situe dom Alvare dans l'espace portugais: «**Depuis un an** que je suis envoyé près de vous par la cour d'Espagne, qui m'a nommé son ambassadeur, chaque jour m'a montré Thénai^{re} plus intéressante et plus belle» (p.5) et qui lui permet de tomber amoureux de la jeune fille de dom Alphonse.

L'auteur joue aussi de l'anachronie. Le procédé de l'analepse est exprimé par les répliques de quelques personnages: c'est ce qui se passe quand Thénai^{re} fait référence à la mort de sa mère à sa naissance («Privée en naissant de celle qui m'a donné le jour», p.8) ou quand Azémor évoque le lieu de sa naissance («Enfin je revois ces lieux où je reçus le jour», p.19). Mais c'est le cas aussi quand Orsano évoque

l'approximation entre sa famille et celle de dom Alphonse: «Ce fut le jour même où dom Alphonse revint ici avec sa fille, dont ta mère fut la nourrice» (p.16). Tels Paul et Virginie, Azémor et Thénairé ont grandi ensemble et sont tombés amoureux l'un de l'autre⁴.

C'est aussi par une analepse qu'Urbain devient digne d'épouser Laurette: «Urbain fut couronné **au dernier printemps**, comme l'agriculteur le plus habile de ces contrées; ce titre, ma fille, n'est pas sans mérite aux yeux de celui qui sait apprécier les hommes.» (p.16)

La prolepse est un autre procédé pour aménager le temps dramatique. C'est par le renvoi au futur que nous sommes assurés de l'amour entre Azémor et Thénairé: «Je jure d'être à toi **jusqu'à mon dernier jour**» (p.28) et du lien d'amitié qui s'établit entre dom Alvare et Azémor durant la catastrophe: «Mais croyez que quelque part que le sort le conduise, **il sera toujours... il mourra** votre ami» (p.39).

Si les prolepses mentionnées antérieurement n'occupent que le temps de l'existence des personnages, il y en a une qui concerne l'héroïcisation d'Azémor car c'est l'Histoire qui fait le héros: «mais encore **quelques lustres** peut-être, on ne se souviendra plus de mon nom tandis que celui d'Azémor sera béni d'âge en âge, et rappellera sans cesse le modèle des héros portugais... [...] c'est la postérité seule qui doit classer les hommes et fixer parmi eux les distances et la célébrité.» (p.5).

Les marques temporelles apparaissent à travers des indices temporels mais aussi des champs lexicaux et grammaticaux tels l'utilisation de temps verbaux (présent, imparfait, futur de l'indicatif), d'adverbes («toujours», «encore») ou de compléments de temps ou encore de métaphores temporelles («quelques lustres»).

5. Les personnages

Vecteur de l'action en même temps que sujet de l'énonciation, le personnage renvoie à un individu qui ne préexiste ni ne survit au texte. Divers critères individualisants disent son existence virtuelle.

Le personnage s'individualise par le nom qu'on lui accorde. Même s'il n'est pas une personne réelle, le personnage de théâtre entretient des ressemblances avec la réalité. Dom Alphonse et dom Alvare sont connotés à une certaine classe. Rappelons que le premier a été le prénom de différents rois du Portugal, notamment du roi fondateur. Même s'il s'agit d'un drame, cette tendance de la tragédie à emprunter les noms des personnages à l'histoire est maintenue. Dans la didascalie

⁴ Tels les palmiers entrelacés de Paul et Virginie, ici aussi nous avons des orangers qui représentent un couple de jumeaux qui deviendra un couple d'amoureux: «À droite et vis-à-vis sont deux orangers, dont les rameaux entrelacés forment un berceau, sous lequel est un banc de verdure.» (p.15).

initiale, il a le statut de «gouverneur de Lisbonne», ce qui explique la situation géographique de l'acte I.

En ce qui concerne dom Alvare, il est présenté dans la même didascalie comme «grand d'Espagne et ambassadeur près la cour de Portugal». Caractérisé comme appartenant à une classe sociale élevée, il peut ambitionner être l'élu de dom Alphonse pour épouser sa fille au détriment d'Azémor qui n'est qu'un «jeune marin, parvenu par ses hauts faits au rang de chef d'escadre». Cependant, contrairement aux enjeux de la tragédie où les valeurs du père et des enfants se régissaient par des principes opposés, ici dom Alphonse ne privilégie pas le statut social mais plutôt les intérêts de cœur de Thénaière.

Dom Alvare est caractérisé en situation et par ce qu'il exprime à propos de ses sentiments: «le premier moment où je la vis je connus l'amour» (p.5), et de ses désirs: «tous mes vœux, tous mes projets se sont réunis en un seul, celui de devenir son époux.» (p.5). Cet homme incarne une grande sensibilité: il se sent mourir («Arrachez-moi de ce séjour funeste», p.10) face à la confirmation que Thénaière ne lui appartiendra jamais.

Mais ce personnage est aussi capable de quelque bravoure lorsqu'il sauve Orsano et Thénaière des ruines ainsi qu'il est généreux et devient presque le héros dans l'adversité. Son bonheur vient du fait qu'il peut sauver Orsano: «Il n'y a qu'un instant le plus infortuné des hommes et maintenant j'en suis le plus heureux.» (p.33).

Face à Azémor qu'il ressentait au début comme son rival, dom Alvare change d'attitude et le traite à la fin de «[le] plus grand des Portugais» (p.34), lui reconnaissant ses qualités héroïques.

Un autre personnage masculin traité d'une façon moins détaillée est Orsano. Il apparaît comme le patriarche, conservant en apparence les traits du rang auquel il a autrefois appartenu: «vêtu en vieux militaire portugais, la tête nue et couverte de cheveux blancs.» (p.15). Régi par les principes du devoir («Pour être heureux, ma fille, il faut savoir dans la société n'occuper que la place dont on est sûr de pouvoir remplir tous les devoirs», p.17), il reconnaît chez Urbain l'homme qui convient à Laurette («j'ai fixé ton mariage avec Urbain au retour d'Azémor», p.16), tout en s'imposant comme valeurs suprêmes l'amour et la vertu: «Cela te prouve, mon enfant, que rien n'est impossible à l'amour, quand la vertu l'accompagne» (p.16), celles qui orientent la conduite d'Azémor.

Orsano vénère son fils, probablement parce qu'il voit en lui sa suite en tant que soldat glorieux: «Quand on a vu comme moi soixante et douze printemps, les jouissances de l'âme, Azémor, l'emportent sur celles de la gloire» (p.24). Son âge lui pèse encore plus lors du tremblement de terre: «Le grand âge, le saisissement... Les forces me manquent tout à fait.» (p.33), quand il

devient dépendant de son sauveur, dom Alvare («Qui que vous soyez, ayez pitié de moi!», p.33) et très reconnaissant de sa générosité («Il n'est pas en mon pouvoir de m'acquitter jamais d'un aussi grand bienfait: puissent les dieux vous en donner la récompense.», p.33).

Urbain joue le rôle de messenger. Il apparaît assez tardivement dans la pièce (acte I, scène 8) pour apporter «les premiers fruits des orangers» (p.11) à Thénaière, symbole du lien d'un mariage futur avec Azémor. Il est aussi celui qui apporte le message de l'arrivée du héros: «Azémor... est-il possible... quel plaisir je vais avoir à porter cette grande nouvelle à son père, à sa sœur, à tout notre village!...» (p.12); «Je l'ai vu, vous dis-je, je l'ai vu de mes propres yeux, ... Il était entouré de tout le peuple de Lisbonne qui se pressait autour de lui...» (p.17). Dans cette dernière citation, il se prête témoin de l'arrivée d'Azémor, parmi «tout le peuple de Lisbonne», ce qui sert à confirmer son témoignage. Sa conduite émotive est un clair indice qu'il doit être un homme jeune, énergique et impulsif: «avec précipitation», «Ivre de joie à mon tour, j'ai percé la foule; j'ai coudoyé tout le monde»; «Moi, je vais annoncer à tout le village l'arrivée d'Azémor, assembler tous nos habitants, et préparer une fête champêtre qui exprimera le bonheur que nous ressentons de revoir dans le libérateur de Lisbonne le compagnon de notre enfance.» (p.18). En utilisant le pronom personnel de première personne du pluriel «nous», Urbain se présente comme le porte-parole de tout son village.

Nous terminons notre analyse avec le personnage d'Azémor. Il est caractérisé en premier lieu par ce que les autres disent à propos de lui et des liens qu'ils entretiennent avec lui: «mais je ne puis faire un pas dans Lisbonne sans entendre bénir le nom de mon cher Azémor!... [...] Unique objet de ma pensée, assemblage parfait de ce que l'héroïsme a de plus étonnant.» (p.3). Thénaière envisage Azémor dans une dualité entre ce qu'il est en tant que militaire et en tant qu'amant. Le Gouverneur le présente plutôt d'un point de vue des valeurs patriotiques et héroïques d'où le fait que l'honneur soit mentionnée: «Qu'il me tarde d'embrasser ce jeune héros, l'honneur et l'appui de Lisbonne.» (p.4). Sa valeur est mise en évidence par une hyperbolisation des faits pratiqués: «**Soumettre** à notre pouvoir plusieurs puissances coalisées, **délivrer** nos ports du joug affreux sous lequel nous gémissions, **doubler** notre trésor public par des prises innombrables, **étendre** notre puissance, **fonder** la paix sur l'Océan tout entier, voilà, voilà ce qu'a fait Azémor en moins de trois années.» (p.4) – cette suite de verbes à l'infinitif⁵ accentue le pouvoir d'Azémor tandis que l'expression temporelle «en moins de trois années» dénote l'énergie du héros. Une construction syntaxique fondée sur des phrases transitives est employée par Thénaière pour faire le

⁵ Cet infinitif de narration exprime une idée d'action et accentue le dynamisme du sujet auquel il se rapporte.

portrait de son amant et le rendre digne d'elle: «Se livrant à tout l'élan de l'amour, favorisé par la protection de mon père, il parvint à **s'en faire distinguer** sur nos vaisseaux par ses talents et son intrépidité [...]. Azémor redouble de zèle et de travail; par lui le théâtre du carnage s'éloigne de nos foyers; il poursuit **sur l'Océan nos ennemis coalisés**, reprend **les trésors** qu'ils nous avaient envahis, **fait renaître** dans Lisbonne le calme, l'abondance, et remplit le Portugal de ses bienfaits et de sa gloire.» (p.8).

Ce n'est pas du tout surprenant que ce soit dom Alvare qui introduise une remarque qui pourra noircir l'image du héros: «Il est, dit-on, d'une naissance... obscure.» (p.5). Cependant pour dom Alphonse, l'héroïsme d'Azémor l'emporte sur une noblesse héritée ou sur une classe sociale élevée: «Azémor, il est vrai, a pour père un simple guerrier, maintenant agriculteur sur les bords du Tage; moi, je suis gouverneur de Lisbonne, je succède à ce poste honorable à mes ancêtres qui l'ont occupé pendant plusieurs siècles, mais encore quelques lustres peut-être on ne se souviendra plus de mon nom, tandis que celui d'Azémor sera béni d'âge en âge, et rappellera sans cesse le modèle des héros portugais...» (p.5).

En tant que gouverneur de Lisbonne, c'est à dom Alphonse qu'il faut lui décerner la récompense pour ses faits: «Jeune et magnanime héros, recevez par mon organe l'hommage et les vœux de cette grande cité qui vous doit son repos, sa richesse et sa gloire! [...] nous vous décernons ce titre glorieux, et pour l'embellir encore, nous y joignons celui de bienfaiteur de la patrie... c'est au nom de tout le peuple qui vous entoure que je vous offre cette palme⁶ de la victoire.» (p.13).

Le père d'Azémor lui reconnaît de l'humilité: «Azémor, au sein même des grandeurs, ne se laissa jamais éblouir par l'apparence.» (p.16) tandis qu'Urbain ressent qu'Azémor donne la plus grande importance à la famille: «je l'ai entendu plusieurs fois prononcer votre nom, annoncer qu'il ne voulait assister à aucune fête sans avoir embrassé son vieux père...» (p.18).

Même quand Azémor se caractérise lui-même par ses paroles et ses actes, il se révèle généreux et humain: «...mais jamais je n'ai pu résister aux accents d'un être souffrant.» (p.19); «Je puis vous y offrir un asyle où toujours on se fit un devoir de soulager le malheur...» (p.20). Cependant, dans cette scène 4 de l'acte II, le dialogue entre dom Alvare et Azémor, assez long, évolue de la reconnaissance d'une identité – celle de dom Alvare par Azémor puisque celui-ci insiste pour connaître l'identité de celui qu'il retrouve presque évanoui («Parlez, qui êtes-vous?», p.20; «Encore une fois! qui êtes-vous?», 21) – vers une révolte qui dénote le caractère emporté du héros: «La haine d'un seul de mes semblables est un fardeau que je ne puis supporter.» (p.21), encore plus évident lorsqu'il voit dom Alvare poursuivre Thénai: «Me trompé-je!... dom Alvare poursuivant Thénai! (il tire

⁶ Associée au héros qui sera immortel, «la palme, le rameau, la branche verte, sont universellement considérés comme des symboles de victoire, d'ascension, de régénérescence et d'immortalité» (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 724).

son épée et descend avec précipitation)» (p.37); «Arrête, monstre exécration!» (p.37); «Arrache-moi la vie... ou j'arracherai la tienne.» (p.37). Il ne comprend pas ce qu'il voit tant il est aveugle de jalousie: ce qui est sauvetage, il le lit comme une poursuite.

Ce n'est qu'à la dernière scène de la pièce qu'il recouvre sa sagesse par l'intervention de son père: «Quel espoir vient luire dans mon âme éperdue de remords et d'admiration!... je pourrai donc, seigneur, embellir encore mes destinées, en vous appartenant par les droits sacrés de l'amitié.» (p.39) – la rivalité devient amitié et le chaos est remplacé par la stabilité et l'harmonie initiales. Ce “happy-end” n'est possible que parce que contre la catastrophe naturelle ne vaut que la solidarité: «C'est en se portant des secours mutuels, c'est en se chérissant, que les mortels peuvent se soustraire aux coups du sort, et braver la fureur des éléments déchaînés» (p.39), conclut Orsano, voix de la raison.

Les personnages féminins sont en moindre nombre et vivent une situation fort parallèle: Thénai et Laurette sont amoureuses mais ne voient leur amour consenti qu'*a posteriori*. La première est également caractérisée par dom Alvare qui en est tombé amoureux à cause de sa beauté: «chaque jour m'a montré Thénai plus intéressante et plus belle» (p.5). Laurette, de son côté, devient subalterne lors de la visite du Gouverneur chez sa famille: «...mais le Gouverneur l'accompagne, il faut lui prouver que nous sommes sensibles à l'honneur qu'il nous fait.» (p.18).

Nous avons essayé de caractériser tous les personnages définis par les actes successifs qu'ils accomplissent ou par ce que l'on dit à propos d'eux. Vecteurs de l'action, en même temps que sujets de l'énonciation, ils ne se distinguent pas au niveau discursif. Cependant nous remarquons que le langage le plus émotif, caractérisé par des réticences et des points d'exclamation, apparaît dans la bouche de dom Alvare et d'Azémor, personnages qui impriment le plus de tension au drame, surtout à l'acte II, scène 4, lorsque les deux se confrontent, utilisant par là des répliques très brèves, ce qui accélère le rythme du discours et augmente la tension.

Il faut souligner que les monologues sont accordés à Thénai, dom Alvare et Azémor, les personnages qui forment le trio amoureux et pour qui le monologue sert à présenter l'un des enjeux de l'action, à savoir le héros du drame (monologue de Thénai où elle fait l'éloge de son bien-aimé, p.3), à révéler leurs conflits (monologue de dom Alvare où il baisse les bras dans sa lutte pour Thénai, p.19), à apaiser son esprit (monologue d'Azémor après sa reconnaissance du rival, p.23), à exprimer son désespoir (monologue de dom Alvare lorsqu'il manifeste sa peur que Thénai ait été ensevelie par les ruines, p.32) ou à déclarer la douleur de la perte de ses êtres chéris

(monologue de Thénaière, p.35). Mais dans le cas de la jeune femme, le monologue n'est pas total, c'est-à-dire il a des traits dialogiques car le personnage invoque un être absent («Azémor, mon père, qu'êtes-vous devenus?...», p.35) et elle peut aussi se parler à elle-même («tu perds donc à jamais ton héros, ton amant, ton époux!... oh, malheureuse!...», p.35).

Favorisant la focalisation interne et étant primordialement l'expression lyrique d'un trouble ou d'une tension interne, ce discours du personnage s'adresse au spectateur et lui apporte des éléments d'appréciation sur l'action dramatique.

S'apparentant à un bref monologue, l'aparté permet à l'auteur de préciser les motivations d'un personnage. Analogue à un cri de l'âme («Quel âme brûlante! oh! Que je le plains!», p.9), l'aparté peut constituer également une sorte de commentaire sur ce que l'on observe: «C'est un infortuné sans doute, il faut le secourir.», p.19).

Ces apartés, inclus dans un dialogue, faussent le véritable échange, construisant une sorte de faux dialogue: «Ce qui se passe en moi est inexprimable.» (p.34); «Je n'ose **lui** en parler.» (p.36); «Que je te rends grâce, ô mon dieu, de m'avoir choisi pour **la** secourir.» (p.36) – en présence des personnages de qui il parle («lui» et «la» renvoient à Thénaière), dom Alvare se révèle un homme sensible à la souffrance d'autrui en même temps qu'il redit son attachement à la femme pour qui il a un amour non correspondu et face à qui il réprime la parole pour ne pas s'exposer.

Le discours théâtral prend ainsi différentes formes qu'il s'agisse du dialogue ou du monologue. Au théâtre – comme nous avons pu le constater –, la parole est action dans la mesure où le discours des personnages suffit à modifier une situation ou à faire passer d'une position à une autre, ce qui nous a permis de percevoir l'évolution de quelques personnages et de distinguer les moments de plus grande tension.

6. Le tremblement de terre et le pathétique

Le tremblement de terre surgit, comme on l'a vu, dès le titre de la pièce et c'est l'événement qui introduit le coup de théâtre, bouleversant les relations entre les personnages ainsi que la position qu'ils adoptent les uns par rapport aux autres. Intimement liées au désastre sont les didascalies qui révèlent le pathétique.

Étant tenu pour ce qui émeut, le pathétique apparaît dans une assez longue didascalie qui termine l'acte II et qui est très dynamique⁷: «Ballet d'action. [...] Chacun fuit de différents côtés [...] beaucoup se sauvent par la colline. [...] elle s'écroule et découvre la mer en fureur; plusieurs nagent, d'autres vont à leur secours, leur jettent des cordes et en retirent quelques-uns. Des femmes et des hommes emportent leurs enfants.» (p.30). Ce mouvement de foule s'individualise petit à petit dans les personnages traités: «Urbain enlève Laurette; dom Alphonse et une partie de sa suite se trouvent séparés de Thénair et d'Azémor: au milieu de la mer s'élève un volcan qui vomit une pluie de pierres et des torrents de feu.» (p.30) – chacun est rendu à son sort face à un attaquant si inévitable et si téméraire dont la personnification conventionnelle (à travers le verbe «vomit») utilise des images-clé d'un tremblement de terre: «la mer en fureur», «une pluie de pierres», «des torrents de feu».

À l'acte suivant, dans les deux premières scènes, le pathétique se manifeste encore et s'accentue même: «...une femme échevelée est assise sur une pierre; elle tient sur ses genoux son enfant qu'elle croit mort...» (p.31); «une femme avec ses trois enfants paraît au haut des rochers à la droite du spectateur [...]. Elle prend le plus petit de ses enfants, traverse sur l'arbre; dépose l'enfant de l'autre côté: revient ensuite chercher les deux autres: repasse sur l'arbre en les portant tous les deux et exprimant le plus grand danger: descend ensuite avec ses trois enfants le long des rochers et avec peine.» (pp.31-32). À cette scène, rappelant une des représentations picturales de l'événement⁸, l'auteur imprime du mouvement qui met en relief un certain héroïsme maternel que l'on tient à individualiser dans une figure féminine non identifiée, comme si elle figurait tout souci maternel. La compassion du spectateur/lecteur s'éveille puisque le tableau comporte une mère et ses trois enfants complètement seuls face au danger qu'ils devront subir.

Tout l'acte III nous montre que l'homme n'est rien face à la nature; il devient totalement impuissant face à ce monstre qu'est le tremblement de terre.

Conclusion

Le Désastre de Lisbonne se présente comme un «drame héroïque», cependant, et d'une façon inattendue, le héros initial, Azémor, n'a aucune intention de sauvetage lors du tremblement de terre. Les actes héroïques sont alors remis à son rival, dom Alvare, qui se révèle un homme très altruiste, contrairement à Azémor qui ne se soucie que de sauver son honneur en tant qu'amant compromis.

⁷ Remarquons l'accumulation de verbes de mouvement: «fuit», «se sauvent», «s'écroule», «découvre», «nagent», «vont», «jettent», «retirent», «emportent».

⁸ <http://nisee.berkeley.edu/elibrary/Image/KZ115>

Le tremblement de terre de Lisbonne apparaît, d'une part, comme un coup de théâtre qui bouleverse la situation et la position de quelques personnages par rapport à autrui et à ce qu'ils ressentent et, d'autre part, il introduit le pathétique dans le drame. Celui-ci produit une impression intense chez le spectateur et on peut presque dire qu'il est, dans notre cas, ressenti comme une épreuve où l'héroïsme se métamorphose dans le sens de la générosité.

L'évolution des personnages se concentre sur Azémor et dom Alvare, tous les autres s'annulant face à ce couple de rivaux. La structure de la pièce va dans le sens de privilégier les didascalies pathétiques et de révéler au spectateur un Azémor prisonnier de sa jalousie mais qui s'ouvre à l'amitié du rival, tandis que dom Alvare est celui qui a su admettre son échec amoureux et devenir solidaire même dans son sentiment de perte.

Le tremblement de terre de Lisbonne semble n'être qu'un décor où transparaît un changement des personnages vers une meilleure conscience de soi.

Bibliographie

- BOUILLY, Jean-Nicolas. (1804). *Le désastre de Lisbonne*. À Paris, Chez Barba.
- ARISTOTE. (1980). *La Poétique*. Paris, éditions du Seuil, «Poétique».
- CHEVALIER & GHEERBRANT. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Lafont.
- GENETTE, Gérard. (1982). *Palimpsestes*. Paris, Le Seuil.
- MARONTEL, J.-F. (2005). *Éléments de littérature*. Paris, éditions Desjonquères, «Dix-huitième siècle».
- PAVIS, Patrice. (1987). *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Messidor/Éditions Sociales.
- PRUNER, Michel. (2005). *L'analyse du texte de théâtre*. Paris, Armand Colin.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. (1991). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris, Dunod.
- SOURIAU, É. (1950). *Les Deux cent mille situations dramatiques*. Paris, Flammarion.
- UBERSFELD, Anne. (1996). *Lire le théâtre*. Paris, Blin, tomes I-III.